

»Das gellen der tinte«

Wissenschaftliche Tagung zum Werk von Thomas Kling, 24.-26. Februar 2010,
Raketenstation Hombroich/Neuss

Die Rezeption des Werks von Thomas Kling ist von einem Missverhältnis bestimmt: Einerseits steht es für einen grundlegenden Wechsel in der deutschsprachigen Lyrik in den achtziger Jahren vom Subjektivismus hin zu einer neuen Qualität der Arbeit an der Sprache. Andererseits gibt es bislang nur wenige und dann nur vereinzelte literaturwissenschaftliche Studien, ganz zu schweigen von einer wissenschaftlichen Monografie. Fünf Jahre nach dem frühen Tod des Dichters fand nun auf der Raketenstation Hombroich bei Neuss/Düsseldorf, wo Kling mit seiner Frau, der Künstlerin Ute Langanky, ab 1995 wohnte, die erste wissenschaftliche Tagung zu seinem Werk statt. Organisiert und veranstaltet wurde sie von Frieder von Ammon (München), Peer Trilcke (Göttingen) und dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (Bernd Kortländer, Alena Scharfschwert) und gefördert von der Stiftung Insel Hombroich, zu der die Raketenstation – ein von Künstlern und Naturwissenschaftlern genutztes Areal einer stillgelegten Nato-Militärstation – gehört. Die dreitägige Tagung versammelte sowohl Literaturwissenschaftler, die bereits Studien zu Thomas Kling vorgelegt haben, als auch Forscher anderer Gebiete, die für Klings Werk von zentraler Bedeutung sind. Über zwei Zugänge versuchte man sich dem Werk zu nähern: zum einen über Studien zur ›rücklaufenden‹ Ausweitung der Rezeptionshorizonte Klings (Punk, Celan, Droste, Barock), zum anderen über Studien zu zentralen Konzepten des Werks, zu regionalen Herkunftsorten, literarischen Landschaften, Sprachkonzepten und Bildprogrammen. Abgeschlossen wurde die Tagung mit einer öffentlichen Podiumsdiskussion (mit Franz Josef Czernin, Heinrich Detering und Hubert Winkels) und einer vom Schlagzeug begleiteten Lesung von Kling-Gedichten durch den langjährigen Freund und Musiker Frank Köllges.

Den Einstieg besorgte Hermann Korte (Siegen) mit einer Profilskizze. So stelle das lyrische Werk Klings insofern einen Paradigmenwechsel in den achtziger Jahren dar als es für die Verabschiedung der Betroffenheitslyrik und für einen Aufbruch in eine Lyrik der urbanen Welt stehe, die die Arbeit an der Sprache im Gedicht wiederentdecke. Zugleich habe Kling maßgeblich die performative Schriftsprache mit entwickelt, ohne die die dominanten Lyrik-Strömungen der neunziger Jahre nicht zu denken seien. Neben der Spracharbeit und dem Performativen wies Korte auf die besondere Rolle des Auditiven hin: Der besondere »Kling-Sound« bestehe in einer Dynamisierung des Sprachmaterials durch Brüche und Neu-

Kopplungen, die ›Sprachräume mit der Stimme‹ gestalten. Hinzu komme eine eminent bildkünstlerische Seite (angeregt etwa durch Klings Rezeption Matthias Grünewalds, Pieter Bruegels oder Joseph Beuys⁷), die mit der Materialität von Schrift und Buchstaben arbeitet und Gestalt annimmt in einer Art »Polaroid«-Poetik, die sich aus der medienreflexiven Montage eines disparaten und leerstellenhaften Materials zusammensetzt. Kling selbst hat diese Bestimmung des Gedichts auf die bekannten Definition gebracht: »Gedichte sind hochkomplexe (›vielzüngige‹, polylinguale) Sprachsysteme. Kommunikabel und inkommunikabel zugleich« (*Itinerar*, 1997). Damit schließt er an die Lyrik der Moderne an, während sein Desinteresse an der Lyrik der Nachkriegszeit (eines Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, einer Ingeborg Bachmann etc.) auffällig ist. Die Durchdringung der Wirklichkeit zeige laut Korte hier ein spezifisches Interesse an einer Spracharchäologie, die von konkreten, rudimentären und randständigen Fundstücken ausgehe und eine Geschichtserfahrung ermögliche, die nicht dem großen Datum, sondern dem schlaglichthaften Detail den Vorrang einräume. Diese historische Spurensuche äußere sich – in Analogie zur Archäologie und Geografie – in Sprachüberlagerungen als Resultat einer intensiven Spracharbeit und zugleich als Aufforderung an den Leser zu einer eigenständigen Übersetzungsarbeit. Kortes Profildarstellung endet daher mit einem Verweis auf die zentrale Bedeutung der Hermes-Figur als Übersetzer und »Schleusenwärter«, schließlich mit dem Verweis auf Klings Bestimmung seiner Lyrik als »Schädelmagie«, in der das Mentale und das magisch Schamanenhafte koinzidierten.

Nach diesem Überblicksreferat näherte sich Peer Trilcke analytische den vielfältigen Autorfiguren an, die sich mit dem Namen Thomas Kling verbinden und über Inszenierungen und Images wie »Vortragskünstler«, »Sprachkünstler«, »Gedächtniskünstler« etc. hergestellt werden. Unter dem Rückgriff auf Selbstaussagen, Paratexte und filmischen Porträts zeichnete Trilcke die Geschichte der Installation verschiedener »Autor-Labels« in einem Wechselspiel von Eigen- und Fremdpositionierungen nach. Dabei unterschied er eine erste Phase der Distinktion des Autors als Szene-Kuriosität (»der fahrende [Performanz-]Sänger«, »der Sprachzerstrümmerer«, der »[Punk-]Szene-Autor«) und eine zweite der Subversion bürgerlicher Legitimationsmechanismen durch einen sich selbst legitimierenden Autor. Diese subversive Selbstlegitimierung erfolge einerseits durch das Spiel mit bildungsbürgerlichen Dichter-Images, andererseits durch eine neuartige und resolute Arbeit an der Sprache und an den kulturellen Traditionsbeständen. Die Selbstlegitimierung des Dichters gründe dabei auf einen beim Leser vorausgesetzten und eigensinnig verwendeten Wissensfundus und münde in das Selbstbild eines ›schamanenhaften Gedächtnisverantwortlichen‹ einer ›Stammesgemeinschaft‹ (»Memorizer«; s. *Itinerar*). Schließlich stellte Trilcke eine Phase der Konsolidierung

und Etablierung des Autors fest, die er am Wirken Klings als Kanonisierer (als Herausgeber der als Gegenkanon konzipierten Lyrik-Anthologie *sprachspeicher*, 2001), Kurator und Förderer anderer Künstler und Schriftsteller, an der Verbürgerlichung der äußeren Erscheinung und an der intensiven Auseinandersetzungen mit Autoren der ›Hochkultur‹ festmachte. Dabei entstehe eine Art literarisches Subfeld, in dem Kling für eine neue Orthodoxie stehe: seine Poesie und Poetik seien in diesem Subfeld weitgehend unhinterfragt legitimiert. Diese letzte Phase eines vermeintlich etablierten Autors und der tendenziell teleologische Aufbau der dargestellten Entwicklung wurden in der anschließenden Diskussion kritisch hinterfragt.

Die Anfänge der Abgrenzung, die insbesondere in *geschmacksverstärker. gedichte 1985-1988* (1989) im Geiste des Punk erfolgten, untersuchte Enno Stahl (Düsseldorf). Die Punk-Posen der Zerstörung (der zerhackten, parataktischen Sprache) seien als Kalkül, als »pop-politische« Strategie gegen die bislang dominante Subjektivitätslyrik zu verstehen. Dabei schließe die im Punk-Konzept Klings zum Ausdruck kommende Verbindung von Destruktion und Konstruktion an die historischen Avantgarden insbesondere in der Auseinandersetzung mit den Dadaisten Hugo Ball und Walter Serner an. Umstritten blieb, inwiefern die Punk-Subversion politischen und/oder semiotischen Charakters war.

Ein weiterer Faktor innerhalb der Lyrik-Entwicklung Klings stellt die Rezeption Paul Celans dar, der Markus May (München) nachging. Kling bevorzugte den Paul Celan des mittleren und späten Werks (ab *Sprachgitter*) und lehnte eine biografisch und ausschließlich leidens-existentielle Rezeption ab. Sein Interesse richtete sich dagegen auf die Polysemie und das Spracharchäologische. Ihm galt Celan als eine Stifterfigur des Konzepts der »Sprachpendelbewegung«, die für den Konnex von Sprache, Materie, Körper, Memoria und Gewalt stehe. Die von Celan in *Sprachgitter* ausgeloteten spektrografischen Möglichkeiten des Wortes, die Entfaltung der etymologischen und semantischen Tiefendimensionen und ihre Oszillation haben Kling insbesondere in der Verbindung von botanisch, geografisch und physiologisch Stofflichem weitergeführt. Die intertextuelle Reminiszenz im Gedicht *Mundraum Manhattan Zwei* schließe an Celans Konzept einer von Auslassung, Hermetik, wörtlicher Sprachpräzision und zugleich drohender Aphasie geprägten Sprache traumatischen Erlebens an. Dabei sprengte Kling aber Celans »Galgenperspektivik« als »geschlossene Abteilung des Gedichts« auf und betone eine von der Celan-Forschung bislang weitgehend ausgeblendete Seite, nämlich die der Sprachlust, der Spracherotik als Ergänzung einer Sprache des Traumas. Schließlich differenzierte May Klings Wendung gegen eine biografisch-existential ausgerichtete Celan-Rezeption: Die existentielle Dimension kehre vermittelt wieder über den stets präsenten Zusammenhang von Sprache und Gewalt, in der Wiederkehr der Celan'schen Verbindung von

Atem und Dichtung im späten *Gesang von der Bronchoskopie* (in *Auswertung der Flugdaten*, 2005) des lungenkrebskranken Kling. Die Affinität zu Celans Atemgedichten betonte auch Aniola Knoblich (Freiburg) in ihren Ausführungen zur Aufnahme ›fremder Stimmen‹ in Klings später Lyrik. Diese sei vor allem dadurch gekennzeichnet, dass hier das eigene Verstummen ›besungen‹ werde, indem der ›Sprachspeicher‹ Kling selbst zum Gegenstand der Untersuchung werde, wodurch viele ›fremde Stimmen‹ (in einer Bergbau-Metaphorik) zu Tage befördert würden: neben der Stimme Paul Celans auch die Benns, Hölderlins und vor allem die autopathografische Stimme Heinrich Heines aus der »Matrazengruft«, der jedoch seine eigene Stimme behalten habe im Gegensatz zu Kling. Wenn dessen frühes Werk durch den ständigen Wechsel von Sprechinstanzen und harten Brüchen geprägt war, zeige das späte Werk eine Sprechinstanz, die sich aus einem fließenden, inneren Dialog mit anwesenden, ›abgelagerten‹ Stimmen zusammensetze.

Eine weitere »zungnhelferin« war Annette Droste-Hülshoff, deren Bild einer beherrschten, aus katholisch-adligen, westfälischen Milieu stammenden Dichterin Kling zu ›zerstückeln‹ und neu zusammenzusetzen suchte. Seine Arbeit am Widerspruch zwischen dem traditionellen Droste-Bild und dem diesem Bild ›abgehörten‹ inneren Aufruhr ging Cornelia Ilbrig (Düsseldorf) insbesondere im »Drostemonolog« nach (in: *Fernhandel*, 1999). Dabei findet die Freisetzung des Bildes ihre reflexive Entsprechung in Drostes geologischen Erkundungen: Ihren »Geologenpickel«, mit dem sie die Regionen Westfalens durchzog, führe nun Kling selbst in der sprachlichen Wechseldarstellung von Landschaftsidyllen und Zerstörungen von Lebensräumen. Der Droste-Monolog mit seinen »Findlingen«, »Karthographien« und »Daguerreotypen« sei daher als eine recherchierende und ›durcharbeitende‹ Anverwandlung, als subversiv und zugleich ›rettende‹ lyrische Geschichtsschreibung gegen festgefahrene und identifikatorische Bilder der kanonisierten Dichterin zu lesen.

Einen anderen »Steinbruch«, in dem Kling Materialien für seine Dichtung fand, stellt der Barock dar. Beeinflusst von der Barock-Rezeption der Wiener Gruppe, aber auch Arno Holz' oder Georg Trakls im Zusammenhang von Kriegs- und Krisenerfahrungen, trat Kling in Essays und in seiner Lyrik-Anthologie vehement für eine neue, ernsthafte sprachliche Weiterführung der Verfahrensweisen des Barock ein (im Gegensatz zu einer rein motivisch-gestischen Rezeption wie z.B. bei Günter Grass). Klings Weiterführung barocker Sprachverfahren zeigte Stefanie Stockhorst (Potsdam) in Neufassungen und Kombinationen der *Ars oratoria*, der *Ars combinatoria* und der *Ars emblematica* am Beispiel von Beschreibungen barocker Bilder im Band *Botenstoffe* (2001) auf. Allgemein spielten die Antithetik von Tod und Leben, die Vanitas-Motivik und die Drastik der Gewaltsprache, die Beobachtungsgenau-

igkeit und die Bewegung vom randständig Oralen (Dialekte, Rotwelsch, Argot etc.) zum Literalen zentrale Rollen für die eigene poetisch-poetologische Disposition. Neben der ernsthaften Weiterführung wies Stockhorst zugleich Klings schelmische ästhetisch-sprachliche *Inszenierung einer barocken Authentizität* (jenseits jeder theologischen Einbindung) nach, worin sich sowohl die produktive Auseinandersetzung als auch eine Strategie ausdrücke: Denn in der Klingschen *Ars poetica*, in seinem Rückgriff auf den Barock als maßgebliche Epoche, die der bürgerlichen Empfindsamkeit vorausging, zeigt sich – dies wurde in der Diskussion deutlich – erneut das Bestreben einer Überwindung der Subjektivität der siebziger Jahre.

Den zweiten Zugang zum Werk über zentrale Konzepte eröffnete Norbert Hummelt mit Ausführungen zu den regionalen Bezügen, die er mit den Stichworten »Rheinschiene« und »Sondagen« untergliederte. Das Interesse für »regionale Sprachspeicher«, insbesondere für die Klings Leben prägende »Rheinschiene« zwischen dem Geburtsort bei Bingen am Oberrhein und dem letzten Wohnort am Niederrhein, sei aber nicht autobiographisch motiviert, sondern Kling habe – in Verbindung seines Selbstverständnisses des Dichters als »Memorizer« – die regionale Sprachgeschichte als »Stammesgeschichte« verstanden. So seien seine lyrischen Erkundungen der rheinischen Kulturlandschaften (z.B. in »mittel rhein« oder »brief. probe in der eifel«) stets an Etymologie, Geografie und den historischen Dimensionen gleichermaßen orientiert. Diese Ausrichtung führte zu Schreibverfahren archäologischer »Sondagen«, die verschiedene Sprachschichten in einer Poetik des Palimpsestes freilegen. Die untersuchten Schichten der Kulturlandschaft können Schlacht- und Gräberfelder oder (prä-)historische Fundorte sein (so z.B. das Neandertal, Xanten oder das Siebengebirge), wobei der Stift des Dichters gleichsam als Spaten zum Abstecken des Feldes diene und die Textur zunächst die oberste Schicht der Sondage »abscanne«, um dann tiefere Schichten in ihren (Über-)Lagerungen freizulegen. An dieser Stelle wies Hummelt auf eine Grundspannung hin zwischen der Ausrichtung auf »Schichten«, d.h. auf Struktur und Aufbau, und dem Ausgang von randständigen, okkasionellen Einzelfunden. Schließlich betonte er, dass die von Kling so genannte »Vorzeitbelebung« nicht rückwärts gewandt sei, sondern auf eine »Gegenwartsbelebung« zum »Öffnen von geschlossenen Augen und Mündern« ziele.

Die regionale Verortung führte Daniela Strigl (Wien) weiter aus, indem sie Kling als »Wahlwiener« vorstellte. Klings Aufenthalt in Wien 1979/80 war Programm. Die Stadt war für ihn zum einen ein besonderer historischer und kultureller Raum, zum anderen stand sie für eine literarische Modernität, der er sich verpflichtet sah. Kling rezipierte und trat in einen persönlichen Austausch mit H.C. Artman, K. Bayer, R. Priessnitz, F. Schmatz, F. Mayröcker oder F.-J. Czernin. Ihn beeindruckte das sprachliche »Ingenieurstum« der Wiener Gruppe und über-

haupt die Traditionen der Pragmatiker und Vortragskünstler in Wien, wo das Kaffeehaus stets auch als Bühne diente. Fasziniert war Kling von der Wiener Mündlichkeit, ihren Rhetorik- und Litaneienformen, ihrer Komik, Sinnlich- und Körperlichkeit, kurzum: von den Stimmen der plebejischen Urbanität Wiens – einem Stadtraum, der ihm laut Strigl als ein vegetatives System (Myzel) erschien. Bei seiner begeisterten Rezeption österreichischer Schriftsteller wählte Kling aber bewusst aus: In Oswald von Wolkenstein sah er ein frühes Vorbild für den Dichter als »Memorizer«, mit dem Narzissmus Franz Werfels und Ingeborg Bachmanns konnte er nichts anfangen, Rilke nannte er einen »Nervenfaun«, Walter Serners Dandytum verehrte er und mit Georg Trakls Leiden an seiner Zeit setzte er sich intensiv auseinander (in »mühlau, †« oder »AUFNAHME MAI 1914«). Bei Konrad Beyer sah er hinter dem Dandytum das »zu Kopflastige« (vgl. »Bayer †«), bei Artman beeindruckte ihn die Verbindung von Sprache und Erotik, Jandls Performanz war für ihn stilbildend und von Mayröcker lernte er nicht zuletzt die Evokationskunst, die im Barock wurzelt.

Reinhart Meyer-Kalkus (Berlin) und Erk Grimm (New York) widmeten sich schließlich den für Klings Dichtung so zentralen Bedeutungen des Akustischen und des Bildhaften. Meyer-Kalkus verortete Kling innerhalb der allgemein gewachsenen Bedeutung der Sprechkunst seit den neunziger Jahren. Er widmete sich der *Ars acustica* Klings, der Ausstellung von Sprache als einer gesprochenen, die den Dichter zur wichtigen Instanz für die »performative Wende« in der Literatur seit den achtziger Jahren gemacht habe. Seine Sprachinstallationen seien von deiktischen und räumlichen Zügen geprägt, ihre Kompositionstechniken zielten also auf ein Zeigen, statt auf ein Deuten. Dabei handele es sich jedoch eher um eine Andeutung, um rhythmisierte Gesten als um theatralisch-dramatische Vergegenwärtigungen. Kling sei ein Meister der Komposita gewesen und seine rhythmisierten »Sprechsprachkomposita«, die ihn als Rhapsoden auswiesen, gelten einer Sprechkunst, die die Worte als Evokation der inneren, unmittelbar emotionalen Einbildungskraft versteht. Meyer-Kalkus ging dem Modell audiovisueller Verknüpfungen nach und stellte bei Kling ein Wechselverhältnis zwischen akusmatischen (körperlosen) Stimmen und der verkörperten Performerstimme fest. Dadurch entstünden ein reißender Wechsel der Sprecherperspektiven und eine »Vielstelligkeit des Ausdrucks«. Schließlich schlug Meyer-Kalkus zwei Brücken: einerseits zu Heideggers Bestimmung des Gedichts (bei Hölderlin) als »Schwingungsgefüge des Sagens«, wodurch Klings »Sprechsprachkomposition« nicht als (Statik konnotierende) »Frequenzüberlagerung«, sondern eher als »Wirbelstruktur« zu verstehen sei. Zum anderen verwies Meyer-Kalkus auf vergleichbare Stimmenarrangements in der funktionellen Raummusik Karl Stockhausens (vgl. zum Beispiel Stockhausens »Gesang der Jünglinge« (1955/56) und Klings »Manhattan Mundraum II«).

Schließlich sei Kling noch in eine andere Ahnenreihe zu stellen, nämlich in die Reihe der »Stimmen-Sammler«, die Herder mit seinen *Stimmen der Völker in Liedern* begründete.

Erk Grimm ging der Bilddarstellung und Bildpräsenz in Klings Werk nach und beobachtete – im Unterschied zu Meyer-Kalkus – eine Entwicklung von der »Sprachinstallation« hin zum »Gemäldegedicht« (etwa in *brennstabm*, 1991). Im Gedichtband *morsch* (1996) zeigten sich dann Bildprotokolle, d.h. Mitschriften der Wahrnehmung und des Sehprozesses. Dabei fallen insbesondere das Motiv und die Technik der »Bildstörung« auf, die schon in Klings Reflexionen über Mayröckers »Mehrfachbelichtung« vorgeprägt sei. Grimm unterschied zwei wesentliche Bildkomponenten bei Kling: zum einen das Gestische und zum anderen das Farbige. Das Gestische verweise auf den Akt des Sehens selbst, der sprachlich nachvollzogen werde. Das Farbige hingegen verweise auf Elemente der Gewalt. Kling habe immer wieder das Körperliche der Bilderfassung und die Bildstörung als Empfangsstörung betont, die sich im Übergang vom Bildlichen zur Verschriftlichung einstelle. Daher seien für ihn die Signatur, das Monogram oder die Pigmentspuren im Bild von zentraler Bedeutung gewesen. Konstitutiv für sein sprachliches Bilddarstellungsverfahren seien das Herausnehmen einzelner Details, die Technik der Auslassung und des gitterförmigen Sehens (vgl. z.B. »rostschutz '43« oder »schmerzzenrum kolmar«). Darüber hinaus arbeite seine Bildbeschreibung des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald mit einem charakteristischen Wechselverhältnis von an- und abwesenden Personen. In diesen Merkmalen meinte Grimm eine spezifische *Poetik des Unbildes* zu erkennen: Bildliches werde verstärkt und zugleich verstellt. Bei Kling finde man also keine ganzheitliche Ekphrasis, sondern vielmehr »Kontaktabzüge«. Im Unterschied zum »Spurenparadigma« der poststrukturalistischen Theorie (Derrida), das immer noch auf ein Ganzes ex negativo verweise, fasse Kling die Bildlichkeit als »Symptome«, d.h. als »Fleck«, »Signatur«, »Rahmung« und »Schnitt« im Sinne einer grundsätzlichen »Bildstörung«, die Grimm mit Aristoteles' wahrnehmungstheoretischem Begriff des »Diaphanen« verstand: als dasjenige, was zwischen Bild und Betrachter als Medium tritt, als das durchsichtig-durchscheinende Medium der sinnlichen Welt. Im Gegensatz zu einem dargestellten Sein ist damit auf die Medialität als anwesende Form verwiesen. Hier stellte Grimm eine Verbindung zum jüdischen Bilderverbot her, das er in Klings Dynamisierung der Bildlichkeit im Namen einer medialen Phänomenologie, die auf das Nicht-Gesehene, das Unbild verweise, weitergeführt sieht.

Auf die vernachlässigte Rezeption der Prosa Klings wies schließlich von Ammon hin. Er unterschied zum einen die in den Bänden *Itinerar*, *Botenstoffe* und *Auswertung der Flugdaten* gesammelten Prosatexte, die das Bild einer Entwicklung vom (ausschließlichen) Lyriker hin

zum zunehmenden Essayisten (vergleichbar mit Enzensberger oder Grünbein) vermittelten. Hinter diesem Bild stehe aber ein Stilisierungsprozess, den von Ammon nachweisen konnte, indem er auf die zahlreichen Prosaschriften hinwies, die Kling in Zeitungen, Zeitschriften, Katalogen etc. veröffentlichte, die er aber nicht oder nur dekontextualisiert und überarbeitet in seinen eigenen Werken aufnahm. Von Ammon führte verschiedene Beispiele an, die zeigen, dass Klings zahlreiche (nicht zuletzt auch aus Gründen des Broterwerbs geschriebene) Prosatexte wie Kurzvorstellungen, Rezensionen, Kommentare etc., stets auch dem eigenen Werkinteresse dienten: So veröffentlichte Kling zum Beispiel einen Brief im Suhrkamp-Band *Tendenz Freisprache. Texte zu einer Poetik der achtziger Jahre* (1992), der seine Rolle als Nonkonformist anzeigt, ursprünglich aber ein Brief an Dieter M. Gräf war, in dem Kling der Idee des Sammelbandes implizit eine Absage erteilte. Ein weiteres Beispiel, an dem man die De- und Rekontextualisierung studieren kann, ist der 1997 in der Zeitschrift »Du« erschienene Ausstellungstext »Skulpturen aus Ozeanien«, den Kling dann – losgelöst von der dort vorgestellten Ausstellung – im Sinne seiner Ethno-Poetologie überarbeitete und in seinen eigenen Essay-Band *Botenstoffe* (2001) aufnahm. Von Ammon plädiert also zu Recht für eine systematische Erfassung der verstreut publizierten kleinen Prosaarbeiten und ihrer Sammlung in einer Ausgabe zur Vervollständigung des Werks.

Dieses Anliegen reiht sich ein in aktuelle Archiv- und Editionsprojekte: Alena Scharfschwert vom Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf besorgt im Auftrag der Stiftung Insel Hombroich die Sicherung und Dokumentation des Thomas-Kling-Nachlasses. Dazu gehören die Korrespondenzen, die zum Teil heute schon online über das Internet abfragbar sind (mehr als 640 Datensätze auf <http://www.duesseldorf.de/kultur/kulturamt/dkult/kling>). Hinzu kommen Entwürfe, Vorfassungen, Reinschriften, verschiedene Zwischenstufen, Druckfahnen sowie zahlreiche Mappen mit ungeordneten Arbeitsmaterialien und Entwürfen, Notizhefte und Arbeitsblocks mit Motivsammlungen und Notaten. Durch die Zählung und Beschriftung jeder einzelnen Manuskriptseite ist gewährleistet, dass die vom Dichter hergestellte Ordnung in jeder Arbeitsphase der Erschließung detailgenau erhalten bleibt und rekonstruierbar ist. Da die Erfassung noch nicht abgeschlossen ist, die DFG-Förderung aber bedauerlicher Weise endet, hält man nun nach neuen Finanzierungsmöglichkeiten Ausschau. Anfragen zur Einsicht in den Nachlass sind nach abgeschlossener Erfassung an Frau Langanky zu richten.

Schließlich kündigte auf der Tagung nicht nur ein Vertreter des Suhrkamp-Verlags die Vorbereitung eines Hörspiels zu Kling an; auch berichtete Norbert Wehr von seiner umfangreichen Sammlertätigkeit, in deren Zuge er bisher fast achtzig Stunden Audio-Material zu Kling gesichtet hat, dessen Edition zweifellos für eine angemessene Rezeption dieses Werks unerläss-

lich sein wird. Vor dem Hintergrund dieser Projekte darf man annehmen, dass der Sammelband zu dieser wissenschaftlichen Tagung eine neue Phase der Thomas-Kling-Forschung begründen wird, da – wie skizziert – hier erstmals gebündelt Untersuchungen vorliegen werden, die das komplexe Spektrum poetischer Tiefenstrukturen und literaturwissenschaftlicher Anschlüsse in Klings Texten aufzeigen.

(Heribert Tommek, Universität Regensburg)